الحدود الفاصلة بين المسرحية والمقامة العربية – مقاربة بين البناء الدرامي والبناء الفني

The boundaries between theatrical and Arab construction - an approach between dramatic construction and artistic construction

د.عيسي أحمد*[1]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)، ahmed.aici@univ-mosta.dz

مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2022/04/05 تاريخ القبول: 2022/05/11 تاريخ النشر: 2022/06/05

ملخص:

لما تَبَنَّى العَربُ فَنَّ المسرحِ حَاولُوا النَّظر في التُّراث الأدبيِّ الكبير الممتَدِّ في تاريخهم عَلَّهم يجدُون فيه ما يكُون عَونًا لهم عَلَى عمليَّة التَّأصيلِ والتَّثبيتِ والصِّياغَة العربيَّة، والملفِتُ في هذه المحاولةِ أنَّهم لم يجدُوا في كُلِّ جميع الأجنَاس الأدبيَّة العربيَّة جِنسًا يلتقِي مع المسرحيَّة إلا فَنَّ المقَامَة، كونُ هذه الأخيرة تَلتقي معَ البِنَاء الدراميِّ للمَسرحيَّة في كثيرٍ مِنَ النِّقَاط والعَنَاصِر، وتَختلِفُ في قِلَّةٍ قليلة منها، ومنْ هَذهِ النُّقطَةِ بالضَّبط ظهرتْ بعضُ الأعمال المسرحيَّة التي تَبَنَّتْ المقارَبةَ بين البناء الدرامِيِّ والبِنَاءِ الفَنِّي للمَقَامَةِ العربيَّة كمسرحيَّة «مقامات بديع الزمان الهمذانيِّ» للمسرحيِّ المغربي «الطَّيب الصديقي» وغيره.

تحاولُ هذه الورقة البحثيَّة وضعَ الحدود الفَاصِلَة بين البناءِ الدراميِّ لفنِّ المسرح والبِنَاء الفَنِّي للمقَامة العربية، مبرزةً مُقاربةً شَامِلَةً لجميع وُجوهِ الاختلاف والائتلاف ونِقَاطِ التَّلاقي والتَّبَاين.

كلمات مفتاحية: المسرح، المقامة الأدبيَّة العربيَّة، البِنَاء الدرامِيّ، البناء الفنِّي.

Abstract:

Why the Arabs adopt the art of theater tried to consider the great literary heritage in their history. The latter meets with the dramatic

*المؤلف المرسل: د.عيسي أحمد.

construction of the theater in many points and elements, and varies in a few of them, and from this point exactly some theatrical work that adopted the approach between the dramatic construction and art construction of the Arab accommodation as the appearance of "Badi Zaman" for the Moroccan flags and others.

This research paper attempts to set the boundaries between the dramatic construction of theater art and the artistic construction of the Arab shrine, highlighting a comprehensive approach to all aspects of difference, coalition, points of convergence and contrast.

Keywords: Theatre; Arabic literary Maqama; dramatic construction; artistic construction.

1. مقدمة:

مِمَّا لا شكَّ فيهِ ولا مِرَاءَ أنَّ التُّراث الأدبيَّ العربيَّ هو مَادَّةٌ غَنيَّةٌ للتَّوظيفِ في المسرح – لا يَنْضِبُ مَعِينُها، بَيْدَ أنَّ القولَ بهذا الرَّأي لا يَجبُ أنْ يَتَجاوز قَدرَه، فَجَعلُ التُّراثِ الأدبيِّ مَادَّةً وموضوعًا للمسرحيَّة لا يَستَلزِمُ البَتَّةَ أنَّ هذَا التُّراث هوَ مسرحٌ قديمٌ لهُ أصُولُهُ وجُذُورهُ في الثَّقافة العربيَّة، وإنْ بَانَ لَنا نحنُ العَربُ أنَّ في تُراثنا مِن مَظاهر فُرجَويَّة ومظاهر أدَائِيَّةٍ ما يوافق فَنَّ المسرحيَّة، فالضَّابط في هَذهِ المسأَلَة هو استيفَاء هذا الشَّكلِ الفُرجَويِّ لجميع العَناصرِ الدراميَّة والأدائيَّة المعرُوفَةِ في المسرح، وهذَا الَّذي لم يَتَأَتَّى حضُورُهُ في جميع أشْكَالِ التُّراث الأدبيِّ العَربيِّ بَتَاتًا، وإنْ زَعَمَ بعضُ النُّقادِ ذَلك وبَانَ لَهم صَوابه.

ولعلَّ أهَمَّ شَكلٍ منْ أشْكَالِ التُّراثِ الأدبيِّ العربيِّ المقارب للمسرحيَّة هو فَنُّ المقامَة، فالمقَامَةُ العربيَّة بجميع عَنَاصِرها الفنيَّة تَقتَرِبُ اقترابًا كَبيرا منَ البناءِ الدراميِّ للمسرحيَّة، غيرَ أنَّها لا تُطَابِقُه، إذْ وُجودُ الاختلافِ في بَعضِ الفُرُوقات والعَنَاصر يَجعلُ أمرَ التَّطَابُق مَستَحِيلا، وهذَا مَا يحيلنَا مُبَاشَرة إلى إثباتِ الحدودِ الفَاصِلَة الخفيَّة الَّتي تُمَيِّز المسرحيَّة عن المقامة، والتي تُحيلنا أيضًا إلى المقاربة بين البنَاء الدراميِّ المسرحيِّ والبنَاءِ الفَنِّي للمقامة.

ومن هذا المنطلق جاءت ورقتنا البحثيَّة هذهِ لتُميطَ اللِّثام عن طبيعةِ الحدودِ الَّتي تَفصِلُ بين البِنَاء الدراميِّ للمسرحيَّة والبناءِ الفَنِّيِّ للمَقَامَة العربيَّة، ولتَكْشِفَ أيضًا عنْ أوجُه الائتلاف والاختلاف الَّتي تَفرضُهَا طَبيعَةُ كُلِّ بناءٍ وتركيبَتِهِ.

وترجعُ أهميَّة هذه الدِّراسة في كونِهَا تُعَزِّزُ الاتجاهَ الَّذي يَرى بعَدمِ وُجودِ جُذُورٍ مَسرحيَّة في التُّراث العربيِّ، وبيانُ ذلك أنَّ إيضاحَ الفُروقات بين المسرحيَّة والمقامة يجعلنا نطمئِنُّ إلى القولِ بأنَّ المسرحَ فنٌّ وافدٌ دخيلٌ على ثقَافتِنَا العربيَّة الإسلاميَّة، وأنَّ أيَّ ظَواهرٍ تُقاربُ المسرحيَّة إنَّما هي أشْكَالٌ شِبهُ مسرحيَّةٍ لا أقلَّ ولا أكْثَر.

2. البناء الدرامي للمسرحيَّة:

البناء الدراميُّ مركَّبٌ إضافي يتركب من اسمين: «البناء» و«الدراما»، وباجتماعهما يحصل المفهوم التام لهذا المصطلح، وهو يعني البنية التي تقوم عليها جميع العلاقات الموجودة بين العناصر الدرامية دون اختلال ولا اعتلال، يرى إبراهيم حمادة أنَّ البناء الدرامي هو "الجسم الدراميُّ المتكاملُ في حدِّ ذاته، والذي يتكوَّن من عناصر مُرَتَّبَة تَرتيبًا خَاصًّا، وطبقا لمزاج معين، لكي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور"[1]، فالبناء الدراميُّ هو الأصلُ الذي يتميَّزُ به المسرحُ عن جميع الأجنَاس الأدبيَّة المرتكزة على السَّرد والحكي.

أوَّل من تكلَّم عن مفهوم البناء الدراميِّ بَلْهَ حتى النَّقد الدرامي برمَّته هو المعلم الأوَّل [أرسطو]، وقد ضمَّن ذلك في تعريفه للتراجيديا حيث قال: "التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معيَّن، في لغة ممتعة لأنَّها مشفوعة بكلِّ نوع من أنواع التزين الفنِّي، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحيَّة، وتتمُّ هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشَّفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير"[2]، والملفت للنَّظر في هذا التعريف أنَّ أرسطو قد بيَّن أنَّ المسرحيَّة تتم في شكل دراميٍّ لا شكل سرديٍّ، وهذا ضابط ينبغي الوقوف عنده جيدا حتى نعرف الحدود الفاصلة بين المسرحية وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

إنَّ تحليل البناء الدرامي ينسجم انسجَامًا تامًّا مع الدراماتورجيا، لأنَّ كليهما يبحثان في دراسة الخصائص المتعلِّقة للشَّكل الدرامي، "إنَّ التكلم عن البنية الدراميَّة ليس مباحًا إلا إذا نظرنا إلى الموضوع

المعتمد تاريخيا كأساس مع كونه محدودا نسبيا ومتعلقا بالدراماتورجيا الكلاسيكيَّة والأرسطيَّة التي ترد على معايير «كتاب فن الشِّعر» لأرسطو، المحدد لا المفتوح على عملية التحريك والمدة الملحميَّة"[3]، وتحليل البناء الدرامي يرجع بنا إلى البحث في ثلاثة عناصر أساسية هي الحدث والصراع والحوار.

أولا: الحدث الدرامي

يصعب جدا إيجاد حدٍّ جامع مانع للحدث الدرامي وذلك راجع إلى تقارب المفاهيم بين الحدث والحبكة والحدوتة، يقول عبد العزيز حمودة: "لا أعتقد أنَّ هناك لفظة تعرَّضت لتفسيرات متباينة مثلما تعرضت له لفظة **Plot** من تفسيرات، وفي نفس الوقت فلا توجد لفظة يصعب تحديدها أو تعريفها مثل لفظة حدث **action**"[4]، والحقيقة أنَّ الحدَّ الفاصل بين الحدث وغيره بصورة مبسطة هو ما يمكننا أنْ نستعرضه عبر سطور أو صفحات، "لو أخذنا أمثلة عشوائيَّة من المسرح العالمي، أمثلة تَضُمُّ الجيد وغير الجيد لاكتشفنا علاقة غريبة، وهي عدم التَّوزان الدَّائم بين حجم الحدوتة وحجم الحدث، ففي مسرحيات معينة يمكن سرد الحدوتة في سطور قليلة لا أكثر ولا أقل، وهذا واضح تمام الوضوح في مسرح تشيكوف مثلا حيث تنزوي الحدوتة المجردة إلى زاوية صغيرة غير هامة، ومع هذا تبقى المسرحيَّة غنيَّة بحدث فريد من نوعه كما في بستان الكرز والشقيقات الثلاث"[5]، وهذه العلاقة الخفيَّة لا تدرك إلا بالممارسة الفنيَّة والفهم العميق لهذا الفنِّ الدراميِّ، ولعلَّ مثل هذه العلاقات التي يتمتَّع بِها المسرح هي التي تجعله جنسا متفردًّا ودقيقا يستحيل إيجاد نظيره في الأجناس الأدبية الأخرى.

الحدث الدراميُّ هو المسؤولُ عن تقديم مساحة كافية لتطبيق الأفعال الدراميَّة التي تقوم بها الشخصيات المسرحيَّة، وهو عبارة عن المراجع الأساسيَّة لخوض مستويات الصِّراع والتَّصادم الداخلي أو الخارجي لبنية النَّص الدرامي، وأمرٌ مُهمٌّ ينبغي أن لا نُغفله هنا وهو أنَّ الحدث الدرامي يُفضي إلى حتميَّة ما بعده من الأحداث، فإذا صَدَرت نتيجة ما في العمل المسرحي وتكون مُتَرتِّبة على حَدَثٍ دراميٍّ ما، فإنَّ ما بعده من الأحداث الدراميَّة يأتي مترتبا مُتَسَلسلا مبنيًّا على نتيجة الحدث الأوَّل، "أمَّا تطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو أو غيره، فلا بدَّ أن تَتَّسِم بالحتميَّة التي تجعل أيَّ تَطَوُّرٍ للموقف منذ بدايته هو التَّطور الوحيد المحتمل"[6].

والحدث الدراميُّ كما قسَّمه أرسطو حدثٌ بسيطٌ وحَدَثٌ مُرَكَّبٌ، "وأعني بالحدَث البسيط ذلك الفعل الواحد المتواصل على النَّحو الذي سُقناه من قبل، والذي يتغيَّر فيه خَطُّ البطل دون حدوث تحول أو تعرف، أما الحدث المركب فهو الحدثُ الذي يتغَيَّر فيه حظُّ البطل إمَّا عن طريق التَّحول وإمَّا عن طريق التَّعرف وإمَّا بِهِمَا معًا، ويجب أن يتولد التَّحول أو التَّعرف من صميم بنَاء الحدث نفسه، وأنْ يكون كلاهما نتيجة حتميَّة أو محتملة لما وقع منْ أحداثٍ سابقة"[7]، ومن هذا نستنتج أنَّ الحدث البسيط على رأي أرسطو لا يختلف عن الحدث المركَّب إلا في توظيف الحدث المركَّب التَّحول أو التَّعرف أو الاثنين معا.

ثانيا: الصِّراع الدرامي

الصِّراع الدراميُّ كَمَا وَردَ في معجم المصطلحات الدراميَّة والمسرحيَّة هو "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ في منازلتها، وقد يكون طرف الصراع مع البطل: تحديات طبيعيَّة، أو بشرية، أو اجتماعية، أو داخلية في ذاته أو غيبية كالقدر والآلهة، ولا شكَّ أنَّ الصراع الدرامي من العوامل المثيرة للتشويق، وهو أربع درجات: صراعٌ راكدٌ وصراعٌ مُتوثب، وصراعٌ صاعدٌ، وصراعٌ راهصٌ"[8].

ينبغي أن ندركَ جيِّدًا أن الصِّراع عنصرٌ قوِيٌّ جدًّا في البناء الدرامي، ولا معنى للبناء الدرامي بدونه وهو يختلف عن أيِّ صراع نجده في الأجناس السَّردية الأخرى، "يمثل الصِّراع العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[9]، والحديث عن تفرُّد الصِّراع الدرامي عن بقية الصِّراعات الموجودة في الأجناس السَّردية الأخرى يُفضي بنَا إلى الحديث عن تفرد المسرحيَّة في كونها فنًّا أدائيا تمثيليا بالدَّرجة الأولى، لأنَّ الصِّراع الأدائي أقوى بكثير من الصِّراع المكتوب، فالقضية قضية تأثير على المتلقى بالدرجة الأولى.

وهناك شيءٌ آخر يقوم عليه الصِّراع الدرامي في حَدِّ ذاته وهو الإرادة، "مهما اختلفت مدارس الدراما الحديثة، فهي تتفق في شيء جوهري وهو مفهوم الإرادة الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك صراع درامي"[10]، فالبناءُ الدراميُّ يقوم إلا لما تكون هناك علاقة منطقية لجميع الأحداث التي تمشي وفق إرادة منطقية وواعية ومدركة لخطِّ مسار المسرحيَّة من أوله إلى آخره، "فقانون الصِّراع الدرامي كما عرفه هيجل

وبرونتير يؤكد استخدام الإرادة، فبرونتير يطلب أن تسعى الإرادة نحو تحقيق هدف معيَّن كشرط أساسي لتوفير الصراع الدراميّ، وكما رأينا إبسن وهو أعظمُ كُتَّاب المسرح في القرن الماضي أقام فلسفته وتكنيكه المسرحي على استخدام الإرادة لتحقيق هدف معين"[11].

ثالثا: الحوار الدرامي

الحوارُ عبارةٌ عن حديثٍ بين شخصيتين أو أكثر، "والحوارُ المسرحيُّ هو إجمالا تبادلٌ كلاميٌّ بين الشخصيَّات، وثَمَّة تواصلات حوارية أخرى مُمكِنَة أيضًا بين شخصيَّة مرئيَّة وبين أخرى غير مرئيَّة، بين شخص وإله، أو روح (هاملت)، بين كائن حيٍّ وآخر غير حيٍّ (حوار بين آلات، حوار هاتفي ...إلخ)، والمعيار الأساسي في الحوار هو ذلك التبادل وازدواجية التواصل"[12]، والحوار هو العنصر الوحيد الظاهر في العمل الدرامي، وأقرب إلى المتلقي من أيِّ عنصرٍ دراميٍّ آخر، ذلك أنَّه يغطي مساحةً كبيرة من العمل الدراميِّ، وهو الَّذي "يعبِّر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تَطَوُّرها، والحوارُ الجيِّد هو الذي تَدُلُّ كلُّ كلمة فيه على معنًى يكشف عن حقيقة معيَّنة، ويعبِّر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقًا لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنَّه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[13].

يتميَّز الحوار الدراميُّ في العمل المسرحيِّ عن الحوار العادي أو الحوار الخاصِّ بالأجناس الأدبيَّة الأخرى كونه يتحَلَّى ببعض الصِّفات التي تجعله متفرِّدًا، فمثلا "الحوار الدراميُّ ليس حوارا من أجل الشَّخصياتِ والأحدَاث فحسب، ولكنْ منْ أجل المشاهِد، حيث إنَّ المشاهد هو الطَّرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسين في الحوار وهما اللَّذان يتحدَّثان في المسرحيَّة"[14]، ومن صِفَاتِ الحوار الدراميِّ أنَّه مُقتَصِدٌ بعيدٌ عنِ الحشو والكلام الَّذي لا طَائل منه، فغيرُ مُسْتَحْسَن تَركُ الشَّخصيات تَتَحَدَّثُ دونَ هَدفٍ واضِح ودُونَ فَائِدَةٍ تحصل، لأنَّ نتيجة هذا الخروج عن الموضوع وتجاوز الحدود الخاصَّة به، "لذلك يجبُ أنْ يكون الكاتبُ الدراميُّ متيقِّظًا دَائِمًا لشَخصيَّاته، ولا يَسمح لأيِّ شخصيَّة أنْ تَنطق بكلمة لا يكون لها دورٌ إيجابي في تصوير الشَّخصية نفسها، أو في دَفع الأحداث إلى الأمام، أو في إلقاء ضوءٍ معيَّن على شيءٍ يريدُ الكاتبُ أنْ يُخبر به المتلقي"[15]، ومنْ صِفَات الحوار أيضًا أنْ يكونَ موضوعيًّا

أي بعيدًا عن الذَّاتيَّة وإرسال الآراء والمشاعر الخاصَّة إرسالا دُون زِمَامٍ يضبطه، "فلا بُدَّ أنْ تنحَصِر مُهمَّة المؤلف في نقل كلام الشخصيَّات الَّتي رسَمها دون أنْ يُضيف عليها شيئا من كلامه هو، لأنَّه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيَّات في المسرحيَّة، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف"[16].

وأيًّا كَانَتْ طَبيعَةُ هذا الحوار الدراميِّ فإنَّ لَه أربع وظَائف يحاول تأدِيَتَهَا وهي تَخدم العَملَ الدراميَّ برُمَّتِه، وهي الَّتي تُسَهِّل طريق الفهم والاندماج نحو الملتقي، وهذه الوظائف كالآتي:

أ- وظيفة التَّعريف بالشَّخصيَّات:

من خلال الحوار الذي تَنطقُ به الشَّخصيَّات يمكننا معرفة أبعادها الثلاثة (البعد الماديّ والاجتماعيّ والنَّفسي)، "لأنَّ الحوار المسرحيَّ يكْشِفُ عن الشخصيَّة وعن مراحل تطوُّرها، وتلك سِمَةٌ من سمات الحوار التَّمثيليّ الَّذي يَهتَّم بالكَشف أوَّلَ شيءٍ عن الشَّخصيَّة ومَراحِلِهَا الَّتي سَتَمرُّ بِها"[17]، والحوار الدراميُّ هو الذي يسلِّط الضَّوء على خلفية هذه الأبعاد حتى يدرك المتلقي سلوك الشخصيَّات إدراكًا يسمح له الاندماج في هذا العمل المسرحيّ.

ب- وظيفة التَّعبير عن الأفكار:

لا شكَّ أنَّ المساحةَ الَّتي ينالها الحوار الدراميُّ من العمل المسرحيِّ هي التي تجعله الوعاء القادر على جمع الحمولة الأكبر من الأفكار والمضامين، فالكاتب المسرحيُّ يجب أنْ يُرسلَ أفكاره من خلال الوسائل المتاحة له، والحوار أهمُّ هذه الوسائل على الإطلاق في التعبير عن جميع الأفكار المسرحيَّة، "فكلُّ حوار هو إذن مبارزةٌ مخطَّطة بين متحكِّمين اثنين بالمقال، فكلُّ واحد يحاول تقديم فرضيَّاته الخاصَّة (المنطقيَّة والأيديولوجيَّة) مرغمًا الآخر على الوقوف في الملعب الذي اختاره"[18].

ج- وظيفة تطوير الأحداث:

المسرحُ فنٌّ دراميٌّ أدائيٌّ، هذا يعني أنَّ الحوار الدراميّ أثناءَ الرَّكح يلعبُ دورا كبيرا في شدِّ انتباه المتلقي، وهذا يستلزمُ أنَّ الأحداثَ الدراميَّة في علاقة طرديَّة مع مسار الحوار، فالحوارُ تعبير عن الحدث بالدَّرجة الأولى، "فإذا كان الحوارُ ضعيفًا طَغَتْ المناظر عليه وشدَّت انتباه المشاهدين لدَرجَةٍ تَصرِفهم عمَّا يقال، وقد كان [ديفيد بيلاسكو] يُصِرُّ على قيام علاقة متَّزنة بين المنظر وبين الحوار، لقد كانَ هَذا المخرج

والمؤلف المسرحيّ يلتمسُ في الضَّوء واللَّون والصُّورة تلك العلاقة الَّتي تَربط بينهما وبين الحوار"[19]، أي لا بُدَّ من إحداث تَوازنٍ بين جميع عناصر العرضِ والحوار الدراميّ حتَّى تَتَطَوَّر الأحداثُ دون إحداثِ خَلَلٍ أو فَجوةٍ في العرض المسرحيِّ.

د– وظيفة المساعدة على إخراج المسرحيَّة:

يلعبُ تَحليل النَّص الدراميّ في عمليَّة الإخراج دورًا مُهِمًّا لأنَّه يقومُ بتحليلِ جميع العناصر الدراميَّة حتَّى تُلائم الوضعَ الإخراجيَّ الأمثل حسبَ رؤية المخرج، ويُمَكِّنُ المخرج من فَهم أبعادِ الشَّخصيَّات وأبعاد الحدَث والصِّراع، منْ أجلِ هَذَا يقوم المخرج بتَسليط الضَّوء أوَّلا على طبيعة الحوار الدراميِّ حتَّى يضبط الطُّرق الصَّوتية للإلقاء والأداء، وحتَّى يتَصَوَّر المعادل التعبيري الصوتي للشَّخصيات أثناء حواراتِهَا.

3. البناء الفنِّي للمقامة العربيَّة:

فنُّ المقامات من أهمِّ فنون الأدب العربيِّ، فهي جنس أدبيٌّ انتشر بقوة في الثقافة العربية، وقد ساعده في ذلك سِعَةُ اللِّسان العربي ودقته، وهو "نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيليَّة، وفيها تدور المحاورة بين شخصين سمي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري، وهو من الأدباء السيارين أو المكذبين السائلين، يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وبيانه، يتقابل دائمًا هذا الشخص المسمَّى بأبي الفتح الإسكندري، مع راو له يحكي أخباره، وهو عيسى بن هشام"[20]، والظَّاهر أنَّ بديع الزمان الهمذاني كان محتكًّا جدًّا بطبقة الأدباء السيارين الذي كانوا يعرفون بالسَّاسانيين، "والمقامات تُصَوِّرُ حياة الأدباء السيارين، الذين كانوا يسمون باسم السَّاسَانيين نسبة إلى سَاسَان، وهو شخصٌ فارسيٌّ قديم يقال: إنَّ أباه حرمه من الملك، فهام على وجهه محترفًا للكدية، ومن يقرأ في اليتيمة يجد طائفة السَّاسَانيين هذه تحتل حيزًا في الحياة الأدبيَّة للقرن الرَّابع الهجري"[21].

تتميَّز المقاماتُ بالتَّنميق البديعيِّ جدًّا كالجناس والمقابلة، بل حتَّى اللُّغة المستعملة ليست باللُّغة العادية، بل هي من مستوى آخر، وهذا بالضَّبط ما دَفَعَ بعضَ النُّقاد إلى القول بأنَّ غَرَضَ بديع الزَّمان لم يكن الصِّياغة الدراميَّة بقدرِ ما كانَ غَرضه إنشاء جنس أدبيٌّ تعليميٌّ بصورة سرديَّة، "وارجع إلى المقامة الحمدانيَّة، فستراه هناك يصف فرسًا، فيُعَنِّتُ نفسه في الإتيان باللَّفظ الغريب، حتى إذ استوفى من ذلك ما

يريد، عاد فشرح لفظه كأنَّه أستاذ من أساتذة اللُّغة، لا أديب ينشئ قصة، وهذا نفسه أحد الأدلَّة على أنَّه لم يرد بكثير من مقاماته إلى غاية قصصيَّة خالصة، إنَّما أراد بها إلى غاية تعليميَّة"[22].

أ- الشَّخصيات في المقامة:

في مقامات بديع الزَّمان نلاحظ أنَّ الشخصيَّة البطل هو [أبو الفتح الإسكندري] الذي يتكرَّر في غالب المقامات، وقلنا غالبًا لأنَّهُ يغيب في بعضِهَا غِيابًا تامًّا مثل المقامة الغَيلانية والبغدادية، وأبو الفتح هذا حَسبَ خَيال بديع الزَّمان أديب كبير شحاذ يحترف المكر والحيلة من أجل الحصول على المال والطعام، وكذلك نجد في المقامة شخصية [عيسى بن هشام] وهو شخصية تقوم مقام الرَّاوي، يستهِلُّ بها دائمًا حديثه في بداية كُلِّ مقامة، فيقول: «حدَّثنا عيسى بن هشام» ثم يروي بقية المقامة كاملة.

ب- بنية المقامة:

المقامة عند بديع الزمان الهمذاني تنطلق برواية عيسى بن هشام، وتمشي في شكل قصصي هزيل إلى أن تصل إلى نهايتها، أغلب ما يميزها هو التنميق والسجع واللغة الرفيعة، وغالبا ما تنتهي بتَعَرُّف عيسى بن هشام الراوي على شخصية الأديب الشحاذ أبي الفتح الإسكندري.

ج- موضوع المقامات:

يتنوَّع موضوع المقامة عند بديع الزَّمَان من مَقَامَةٍ إلى أخرى إلا أنَّ غالب المواضيع تَدُور حول الكُدية والحيلة والشحاذة، "إذ يظهر أبو الفتح الإسكندري في شَكْلِ أدِيبٍ شحاذ يخلب الجماهير ببيانه العذب، ويحتال بهذا البيان على استخراج الدَّراهم من جيوبهم، وبديع الزَّمان لم يصطلح في تسميَة مقاماته على سُنَّة واحدة ولعلَّ هذا نفسه يشير إلى أنَّ موضوعاتها تختلف، فهي كَمَا قلنا لا تجري كلُّها في الكُدية بل تذهب مذاهب شتَّى"[23].

د- الحوار في المقامات:

إنَّ أوَّل ما يسترعي انتباه قارئ المقامات أنَّها نُسِجَتْ في شَكلٍ حِواريٍّ قصصيٍّ طرَفَاه عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري، غير أنَّ هذا الحوار هزيلٌ جدًّا عن كونه يرتقي في ميزان الحوار القصصي أو

الحوار الدرامي المسرحي، إنَّما هو حوارٌ طارئ لم يوضع في أصله إلى غاية درامية أو حبكة أو عقدة، "والحوار يأتي على الهامش، فالقصدُ الأوَّل في مقامة البديع إنَّما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تَخلبُ السَّامعين وتخترق بروعتها حجاب قلوبهم، فليس للبديع غاية قصصيَّة بالمعنى الدَّقيق"[24].

4. مَسْرَحَة المقامة بين النظرية والتطبيق– تجربة الطَّيب الصديقي:

هل نستطيع القول بوجود بعض النقاط التي تجمع بين المسرحية والمقامة؟ الجواب الصَّريح الواضح على هذه القضية هو أنَّ البناء الدرامي أعقد وأبعد جدًّا من البناء الفني للمقامة، لأنَّ الغرض الذي تنطلق منه المسرحية هو الأداء والحركة الدرامية، والغرض الذي تنطلق منه المقامة هو تعليم الناشئة أساليب البلاغة في صيغةٍ شبه الدراميَّة.

ونستطيع القول بكثير من الاطمئنان إنَّ المقامة لا تلتقي مع المسرحيَّة إلا في الحوار فقط، لأنَّ الحوار في المقامة على هَزَالَتِه وضُعفِه يقومُ بوظائفه السَّردية مثل التَّعرف على أبعاد الشخصيَّة الَّتي تقوم بالكُدية واستجداء النَّاس، "يسوق بديع الزَّمان هذه المقامات في شكل قصص درامية صغيرة، يمكنُ أن تعتبر المقامات كلها قصة واحدة، تعبر عن أطوار مستقلة من حياة بطلها أبي الفتح الإسكندري، أو قل: إنها تعبر عن حوادث مستقلة من أيامه، صيغت في أسلوب قصصيٍّ يَشيع فيه الحوار"[25].

ولعلَّ وجود رائحة الدراما في البنية السردية للمقامة هو الذي فسح المجال لكثير من الباحثين في النَّظر إلى المقامة الأدبيَّة كمَادَّة وموضوع غَنِّي يمكن توظيفه في المسرح العربي، تقول المستشرقة الروسية [تمارا الكسندروفنا]: "من بين الأجناس الأدبيَّة الَّتي تعود إلى القرن العاشر الميلادي، واحدٌ يمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر لأنَّه يحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي، إنَّها المقامات المشهورة، وهي عبارة عن حلقات من الحكايا المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذين يستطيعون التَّغلب على كل مصاعب الحياة بفضل فصاحتهم ومَهَارَتهم ودهائهم"[26].

نستطيعُ أنْ نَتَّجِهَ برؤيتنا نحو المقامات من زاوية أدائيَّة تمثيليَّة، ولا ريب عندهَا أنْ نجدها تقترب كثيرًا من البناء المسرحيِّ لأنَّ خيال الأداء يعطي مساحةً أكبر لنَسج الصِّراع الدراميِّ والأحداث، ويمكننا أن نعتمد على وظيفة الرَّاوي أيضا في التَّعريف بفكرة المسرحيَّة شيئا فشيئا، "كانَ راوي المقامات يُؤَدِّي

دور كلِّ الشَّخصيات وكأنَّه كان شاهدًا على مغامرات أبطاله أو مشاركا فيها، ويعني هذا ظهور «المعايشة» أي العنصر الأساسيُّ للمُمَثِّل في الفنِّ المسرحيِّ بالذَّات، ثم انتقلت تسمية هذا الجنس بعد ذلك إلى المؤدِّين أنفسهم لتُشَكِّلَ مُعَادِلا لكلمة «الراوي»"[27].

الحوارُ في المقامة "عبارة عن مسرحيَّة صغيرة في الحقيقة، وذلك لأنَّ المسرحيَّة كما تعتمد على القِصَّة الجيِّدة فإنَّها كذلك تعتمد على الحركة التي تحدثها الشخصيَّات بحوارها، والحوارُ هو الَّذي يدلُّ على الحركة في المسرحيَّة، وهو طريق التَّعبير فيها عن الشخصيَّة والحركة والحادث والتَّعبير وكلِّ شيء"[28]، نجدُ في مقامات السُّيوطيّ مثلا تَنَوُّعًا كبيرا في جعل الحوار قادرًا على تمثيل الأبعاد النَّفسية والاجتماعيَّة للشَّخصيَّة، والظَّاهر أنَّ السُّيوطيّ في مقاماته كانَ قادرًا جدًّا على وضع كلّ شخصيَّة في مكانها، "فحديث السُّيوطي على لسانِ شخصيَّاته لا يأتي على هيئة الحوار الَّذي نفهمه حديثًا، إنَّما حديثه عبارة عن موضوعات مُنفَصلة فكلُّ مُتكلِّمٍ يناقشُ موضوعًا يُهِمُّه بِغَضِّ النَّظر عَمَّا قَالَه خَصمُه أو صَديقُه في أسلوبٍ خطابيٍّ"[29].

إنَّنا نعتقد أنَّ مَسْرَحَة المقامة أمرٌ ممكنٌ جدًّا، لأنَّ الأصل الدراميَّ القَصَصيَّ الَّذي بُنيت عليه المقامةُ قادرٌ على المرونة والتَّوسُّع والاستفاضة، لولا أنَّ بديع الزَّمان قَد أغفَل هذا الجانب لغاية تعليميَّة، وهذا ما رأيناه جليًّا في مقامات الحريريّ أو مقامات السُّيوطي أو غيره مِمَّن كَتَب في فنِّ المقامات، وهذا بالضَّبط أيضًا ما رآه غير واحد مِمَّن اهتَمَّ بمقاربة المقامة مع المسرحيَّة، "وقدْ كانت للبديع موهبة قصصيَّة رائعة، غير أنَّه لم يستغلها في مقاماته بالمقدار الَّذي كان يظنُّ، إذْ لم يضَعْ في ذهنه صنع قصص وحكايات، إنَّما الَّذي وضعه وجعله نصب عينيه أنْ يَتَّخِذ من حوار المقامة القصير بين عيسى بن هشام وأبي الفتح وسيلة لحشد عبارات مَسجُوعة طريفةٍ تَتَحَفَّظُها النَّاشئة، وجاراه الحريريُّ وغيره في صنع هذه الأقاصيص القصيرة البلاغيَّة، وعدُّوها أروعَ صُور النَّثر وأبلغه، غير حافلين بعمل قِصَصٍ طويلة أو حتَّى قصص قصيرة مُتَنَوِّعَة"[30].

وما يذهبُ بنا إلى إمكانيَّة مَسْرَحَةِ المقامة أيضًا هو أنَّ [ابن دانيال] عندما ابتدع خيال الظِّل، كان قد استند على المقامة استنادا عظيمًا، وخَيَالُ الظلِّ أقربُ جدًّا من رُوح الدرَامَا والمسرحيَّة، يقول الباحثُ

علي الراعي: "أقول هذا وفي ذهني أمران : أولهما أنَّ المسرحَ العربيَّ كانَ قد شَهِدَ قبل ابن دانيال محاولات للانولاد ، وذلك في بعض مقامات بديع الزَّمان الهمذاني والحريري، وسواءً اعتبرنا أنَّ هذه المحاولات قد انتهت إلى الإجهاض كَمَا يذهبُ بعضُ الباحثين، أو أنَّ الدراما التي نشأت عنها هي نِصْفُ دراما ونصف رواية، كما يذهب باحثون آخرون، أو أنَّ الدرَاما الَّتي تكَوَّنَت في حُضْنِ المقَامَة قد كانت مَسرحًا فِعلا، لم يَمنَعْه من النُّمو والازدهار إلا أنَّ مبدأ التَّشْخِيصِ عن طريق البَشَر كَانَ محظُورًا من أصله"[31]، هذا الرَّأي يحيلنا إلى أنَّ ابن دانيال قد اسْتَلَبَ كُلَّ عَنَاصِرِ الدرَامَا من المقامات الَّتي كَانتْ قد خَطَتْ بعض الخطوات النَّاضجة نحو الدرامية، وصَنَعَ مِنهَا شَكلا فُرجَوِيًّا أقَلُّ مَا يقالُ عنه أنَّه مَسرحٌ له معالم دراميَّة واضِحَة.

إنَّ منْ أبرزِ التَّجارب النَّاضجة الكاملة في مقاربة المقامات على شكل عَمَلٍ مسرحيٍّ تجربة الكاتب والمخرج المسرحيِّ المغربي [الطَّيب الصديقي]، حيث كتب مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني» وتولَّى إخراجها بنفسه، "والصَّديقيُّ هو المثال الحيُّ لما نُسميه في الشَّرق «مؤلف العرض المسرحي» فإنَّه تَوَلَّى كتابة وتمثيل وإخراج أعماله المهِمَّة الَّتي عُرِفَ بها مثل «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» و«مقامات بديع الزَّمان الهمذاني»، اللَّذين يمثلان محاولتين من الصَّديقيِّ لاسْتِمْدَاد التُّراث العربيِّ"[32].

لَقَد وَظَفَّ الصَّديقيُّ خَيَالَهُ الفَسيح في إتمام ما قَصَرَت عنه مقامات بديع الزَّمان، واستخدَمَ عددًا مِنْهَا حيث جَعَلَ المقامة المُضَيْرِيَّة محورًا تَدُور عليه بقيَّة المقامات، ولا شَكَّ أنَّ توظيف اللُّغة العربيَّة الفُصْحَى في هذا العَمَلِ المسرحيِّ سِمة جمالية تَطغَى عليه، ولم يَكتِفِ بهذَا بلْ ضَمَّن هذه المسرحيَّة جُمْلَةً من الأشكال التُّراثية المغربيَّة كفُنون البِساط والحَلقة والغناء الشَّعبي مع المواقف الكوميدية العربية القديمة، لقد استطاع الصَّديقي أنْ يَضَعَ شَخْصِيَتَيْ أبَا الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام في موضعها المناسب من هذا العمل الدراميِّ، كَمَا أنَّ المضامين الَّتي طَرَقَتها هذه المسرحيَّة شملت حتَّى المواضيع الاجتماعيَّة، فالمقَامَةُ الخمرية مثلاً تسلّط الضوء على آفة الخمر وما تحوي من عجائب وطرائف في البلاد العربيَّة.

يذهب علي الراعي إلى أنَّ النَّجاح كان حليف محاولة الطَّيب الصديقي في المسرحيَّة، "وقد نجَحَت المحاولتان أيَّمَا نَجَاح بفَضلِ جُرأة الفنَّان الصَّديقي وبُعْدِ نظره وتَمَكُّنِهِ مِن فَنِّ الإخراج وحُضُوره الوَاضِحِ

عَلَى المسرح كَمُمَثِّل، واستخدامه لحيلٍ مَسرحيَّة بسيطَةٍ ولكنَّها مستعملة بمهارة مثل الأقنعة والمهِمَّات المسرحيَّة السَّاذجة كَقطع الخيش، كَمَا أنَّهُ ممتازٌ في فنِّ الإضاءة المسرحيَّة، وفي فَنِّ استخدام أجْسَادِ الممثلين استخدامًا تَشكِيليًّا أخاذا كَمَا يحدثُ في حالة المقامات"[33].

5. خاتمة:

من خلال ما سبق، وبعد الخوض في دراسة الحدود الفاصلة بين المقامة العربية وفنِّ المسرحية تَوَصَّلنَا إلى النتَائج التَّالية:

البناءُ الدراميُّ في فَنِّ المسرحيَّة هو الجسمُ الدراميُّ المتكاملُ الَّذي يتكوَّن من عناصر مُرَتَّبَة تَرتيبًا خَاصًّا، مثل الحدث والصِّراع والحوار.

فنُّ المقامة من أهمِّ فنون الموجودة في الثَّقافة الأدبيَّة العربيَّة، غايته تعليم النَّاشئة أساليب البلاغة والفصاحة، غير أنَّها تكتب في قِصَصٍ دراميَّة صغيرة.

لم يَكنْ همُّ بديع الزَّمان عند ابتداع فنِّ المقامة التَّركيز على تطوير الصِّيغة الدراميَّة، لهذا جاءت مقاماته عبارة عن قصص فقيرة جدًّا من الحبكة والعقدة والأحداث والحركة الدراميَّة.

الشَّخصيَّات في المقامة تَدور حول شخصيَّة البَطل وهي في مقامات بديع الزَّمان الهمذانيّ شخصيَّة «أبو الفتح الإسكندري» وشخصيَّة الرَّاوي «عيسى بن هشام»، أمَّا موضوع المقامة عند بديع الزَّمَان فهو يدور في غالبه حول الكُدية والحيلة والشحاذة.

نُسِجَتْ المقامة في شَكلٍ حِواريٍّ قصصيٍّ طرَفَاه عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري غير أنَّ هذا الحوار هزيلٌ جدًّا عن كونه يرتقي في ميزان الحوار القصصيِّ أو الحوار الدراميِّ المسرحيِّ.

البناءُ الدراميُّ أعقدُ وأبعدُ جدًّا من البناء الفني للمقامة، لأنَّ الغرض الذي تنطلق منه المسرحية هو الأداء والحركة الدرامية، والغرض الذي تنطلق منه المقامة هو تعليم النَّاشئة أساليب البلاغة في صيغةٍ شبه الدراميَّة.

مَسْرَحَةُ المقامة أمرٌ ممكنٌ جدًّا لأنَّ الأصل الدراميَّ القَصَصيَّ الَّذي بُنيت عليه المقامةُ قادرٌ على المرونة والتَّوسُّع والاستفاضة.

منْ أبرزِ التَّجارب النَّاضِجَة الكَامِلَة في مقاربة المقامَات على شَكْلِ عَمَلٍ مسرحيٍّ تجربةِ الكاتب والمخرج المسرحيِّ المغربي الطَّيب الصَّديقي في مسرحيَّة «مقامات بديع الزَّمان الهمذانيّ».

6. الهوامش:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، دار الشَّعب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1971م، ص94.
2- فنُّ الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1983م، ص95.
3- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطَّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2015م، ص514.
4- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1998م، ص33.
5- المرجع نفسه، ص36.
6- المرجع نفسه، ص54.
7- فنُّ الشعر، أرسطو، المرجع السابق، ص120.
8- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، المرجع السابق، ص190-191.
9- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، المرجع السابق، ص105.
10- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2000م، ص199.
11- المرجع نفسه، ص199.
12- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص170-171.
13- عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م، ص28.
14- المرجع نفسه، ص28.
15- المرجع نفسه، ص30.
16- المرجع نفسه، ص31.
17- المرجع نفسه، ص34.
18- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص172.
19- عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، المرجع السابق، ص39.
20- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة العاشرة، 1960م، ص246-247.
21- المرجع نفسه، ص248.
22- المرجع نفسه، ص252.
23- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، الطبعة الثالثة، 1973م، ص24-25.
24- المرجع نفسه، ص32.

25- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، المرجع السابق، ص250.
26- تمارا الكسندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، الطبعة الثانية، لبنان، 1990م، ص58.
27- المرجع نفسه، ص59.
28- محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974م، ص173.
29- المرجع نفسه، ص174.
30- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1995م، ج5، ص672.
31- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999م، ص41.
32- المرجع السابق، ص480.
33- المرجع السابق، ص480.

قائمة المراجع البيبليوغرافية:

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، دار الشَّعب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1971م.
- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، 1999.
- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطَّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2015م.
- تمارا الكسندروفنا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، الطبعة الثانية، لبنان، 1990م.
- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2000م.
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة العاشرة، 1960م.
- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، الطبعة الثالثة، 1973م.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1995م، ج5.
- عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1998م.

- فنُّ الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1983م.
- محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1974م.